

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

60 | 2010

Varia

Notes de lecture

François Albera, Jean Antoine Gili et Valérie Pozner



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3907>

DOI : 10.4000/1895.3907

ISBN : 978-2-8218-0982-6

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2010

Pagination : 217-234

ISBN : 978-2-913758-61-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, Jean Antoine Gili et Valérie Pozner, « Notes de lecture », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 60 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 19 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3907> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3907>

Ce document a été généré automatiquement le 19 mars 2021.

© AFRHC

Notes de lecture

François Albera, Jean Antoine Gili et Valérie Pozner

1. Livres

- 1 **François Albera, Michel Estève (dir.), *Alexandre Sokourov***, Paris / Condé-sur-Noireau, CinémAction / Éditions Corlet, 2009, 178 p.

En dépit de la célébrité qu'a gagnée progressivement Alexandre Sokourov (dont la carrière entamée en 1978 resta souterraine en URSS jusqu'en 1987 et compte aujourd'hui 23 longs métrages et autant de courts) il est peu d'ouvrages qui lui soient consacrés, en particulier en français en dehors d'études consacrées à certains films seulement (un seul titre, de Bruno Dietsch, à *L'Âge d'Homme*). On peut même parler d'une attitude ambivalente à son endroit faisant alterner révérence et dénonciation. Ainsi *Libération* et *Trafic*, pour ne citer qu'eux, ont souvent publié des critiques de ses films manifestant l'extériorité dans lequel on tient ce cinéaste par rapport à une certaine *doxa* cinématographique hexagonale. Ce volume collectif – initialement prévu pour *Études cinématographiques*, collection aujourd'hui disparue – vient donc combler un vide non seulement en fournissant aux lecteurs des données introuvables jusqu'ici de nature filmographique, bibliographique et biographique mais en offrant des approfondissements dans des contributions dues aux deux directeurs et à Mikhaïl Iampolski – premier et plus important commentateur de son cinéma –, Leonid Heller – spécialiste de littérature russe et soviétique – et à des spécialistes du cinéma : Sylvie Rollet, Philippe Roger, Yannick Lemarié, André Z. Labarrère, René Prédal. L'une des perspectives proposées pour appréhender l'œuvre de Sokourov vise à donner toute son importance au terreau cinématographique soviétique où il a été formé, a puisé et s'est nourri et aux références littéraires classiques, à un tissu culturel qui souvent « cryptent » ses films.

- 2 **Édouard Arnoldy, *Gus van Sant. Le cinéma entre les nuages***, Crisnée, Yellow Now, 2009, 159 p.

Ce petit livre veut avant tout « poser des questions au cinéma » et s'il se saisit d'un cinéaste et de son œuvre – sans visée monographique, auteuriste, etc. –, c'est pour « se

demander ce qu'un réalisateur comme Gus van Sant dit du cinéma d'aujourd'hui ». Pourtant c'est peut-être par les planches de photos que l'on progresse le plus clairement dans cet essai de « balade en cinéma ». Ainsi deux pages d'images séparent les trois pages d'introduction (se réclamant du modèle « kaléidoscopique ») et le premier chapitre. Un gros plan d'une jeune femme regardant en direction du spectateur/lecteur (tiré de *To Die for* de Sant), un agrandissement de ses yeux faisant apparaître la trame du support d'où la photographie était tirée et, en regard, comme on dit, sur la page de droite, huit photogrammes de quatre films découpant deux moments successifs (*Monika* de Bergman, *Mala Noche* de Sant, *Tarnation* de Caouette et *Partie de campagne* de Renoir), avant et pendant un regard, justement, « au spectateur » dans les cas de Bergman et Renoir. Mais ce n'est pas l'éventuelle adresse « au spectateur » qui intéresse Arnoldy (au contraire de De Baecque sur des exemples qui recourent ceux-là – Rossellini est cité d'ailleurs ici aussi peu après), c'est l'idée d'un regard « derrière » l'œil et non plus devant (citation de Renoir citant Dali). En d'autres termes, complète Arnoldy, « pour quelques réalisateurs, le vrai sujet d'un film, définitivement, c'est le cinéma ! » (p. 15). Sant s'inscrit pour lui dans cette filiation (« rejeton »). Puis vient une page de trois photogrammes de nuages (*Monika*, *Tarnation*, *Partie de campagne*), là où « se dénonce la limite de la représentation, du *représentable* » (Damisch). Et Sant, lui aussi, filme les nuages, « signe d'un cinéma ouvert sur les incertitudes » (p. 42). Eisenstein – c'est Bullot qui en parle dans *Renversements 1* – s'intéressait déjà aux nuages – mais pour leur plasmaticité. L'œil/le nuage, ce doublet revient à propos du *Psycho* de Sant et le rappel de *Monika* et de *Partie de campagne* sans que – étonnement de lecteur –, l'auteur repasse par l'une des associations de ces deux motifs les plus disruptives, celle du prologue du *Chien andalou* (auquel Arnoldy a travaillé – avec Dubois – dans un numéro y consacré de *la Revue belge du cinéma*). C'est que l'enjeu est celui d'une « métaphysique du cinéma » (Agel et non Buñuel). Pages 112-113, une double page reprend ce thème du regard : à nouveau la jeune femme de *To Die for*, à nouveau la trame, grossie encore, et, en face, la scène de la douche de *Psycho* de Sant avec les « cristaux » du rideau de plastique qui relance le modèle kaléidoscopique, associé aux gouttes d'eau, et superpose pupille dilatée et trou d'évacuation – sans référence à la spirale, à l'hélice devenues depuis Rohmer des « passages obligés » et qu'on pourrait retrouver dans *Paranoid Park* (pages suivantes). Dans ce qui peut paraître une manière de conclusion à la réflexion sur « ce qu'est le cinéma » pour Sant, Arnoldy, après ces « balades » dans l'esthétique du cinéaste, dépeint celui-ci comme « un prédateur aux aguets », « maître de son film et de son cadre » laissant peu d'autonomie à son spectateur dont il requiert au contraire une certaine « passivité », reprenant vite « la main [...] comme pour affirmer la place cardinale, directrice, du cinéaste » : Sant « dirige ses spectateurs mais toujours en terres incertaines » (p. 130). Ces deux axes de réflexion sur ce cinéma le mettent ainsi à distance non seulement des jeux vidéo (avec lesquels *Elephant* paraît jouer massivement – les trajets rectilignes des personnages qu'on suit de dos et qui abattent ceux qu'ils croisent) mais avec l'art contemporain et les installations. Sant : un classique... incertain.

- 3 **Natacha Aubert, *Un cinéma d'après l'antique. Du culte de l'Antiquité au nationalisme italien***, Paris, L'Harmattan, 2009, Préface de Michèle Lagny, 334 p.

Voir compte rendu dans ce numéro.

- 4 **Peter Bondanella, *A History of Italian Cinema***, New York-Londres, Continuum, 2009, 684 p.

Professeur émérite de l'université d'Indiana, Peter Bondanella livre le résultat de ses

années de recherches. Une synthèse magistrale qui rend justice aussi bien au cinéma d'auteur qu'au cinéma de genre.

5 **Jean-Loup Bourget, Fritz Lang, Ladykiller**, Paris, PUF, 2009, 277 p.

Surprenant ouvrage à plusieurs égards. Son titre d'abord, « Lang, Ladykiller », Lang tueur de dames. Et sa structure. Une première partie correspondant en tout point à cet intitulé sulfureux et une seconde où l'on aborde d'autres aspects du personnage, en rien meurtriers ceux-là, touchant à ses positions politiques. Bourget livre donc là un ouvrage qui n'est pas une biographie mais qui examine du biographique, des points sujets à controverses où la légende entretenue par l'intéressé et confortée par ses thuriféraires a pu faire l'objet de contre-enquêtes renversant les idées reçues. Comme ce livre passe en revue une grande partie de la littérature consacrée à Lang, il en ressort un « état » des connaissances et surtout de leurs variations. C'est donc à première vue un livre – l'anti-Lotte Eisner, la biographe sous surveillance et soumise – centré sur les rapport de Fritz Lang avec les femmes. Ne négligeant aucune information ou rumeur concernant le cinéaste (de l'adolescence viennoise aux tentations du septuagénaire), ses relations sado-masochistes avec Gerda Maurus par exemple – la *Femme sur la lune* et déjà des *Espions* –, exploitant des archives inédites (comme la correspondance Lang-Herman G. Weinberg, le fonds Mary Ellis) et surtout ayant étudié les travaux concernant Lang en anglais, en allemand, l'auteur livre des « anecdotes » biographiques qui, petit à petit, gagnent la thématique des films et tissent un réseau de figures (femmes fatales mais aussi jeunes filles), de noms (Kitty, Gerry, monkey...) et de situations qui en viennent à offrir ce qu'on peut appeler des « clefs » d'interprétation de l'œuvre. Pourquoi Lang « Ladykiller » ? Le cinéaste avait fait du meurtrier de M, son film préféré, un violeur de petites filles (Elsie Beckmann et toutes les autres évoquées par la police comme par les truands lors du « procès »). Or ses « modèles » (le « boucher de Hanovre » Fritz Haarmann et le « vampire de Düsseldorf » Peter Kürten) tuait aussi bien les petits garçons et même, le second, par prédilection, puisque ses victimes étaient des homosexuels. Lang tenait-il à mettre en scène ces situations perverses (dans la représentation comme dans le rapport que le spectateur entretient avec elles) où « M » aborde la petite Elsie, la félicite pour sa belle balle, lui offre des bonbons puis un ballon avant de l'envoyer « en l'air » (baudruche dérisoire) ? On sait, grâce aux biographes plus scrupuleux que les multiples commentateurs qui se contentèrent de tendre un micro à Lang, que ce dernier eut trois épouses légitimes : Elisabeth Rosenthal, Thea von Harbou et Lily Latté. De la première, morte dans des circonstances mal élucidées d'un coup de revolver dans la poitrine, Lang fut accusé du meurtre (« Ladykiller »). Longtemps nié, cet épisode est maintenant avéré (on a retrouvé et publié le permis d'inhumation en 2001) et Bourget lui donne la place d'une « scène primitive » dont il poursuit les effets dans toute l'œuvre, surtout américaine. L'actualité récente pourrait suggérer un rapprochement Lang/Polanski. Dans la mesure où, aux États-Unis, Lang rencontre une société, des médias et une évolution du cinéma qui font une large place aux crimes, aux meurtres et aux perversions, c'est dans cette deuxième période de son œuvre qu'on peut établir avec persistance le lien entre désir sexuel et pulsion criminelle (p. 70), lesquelles, avec la folie, forment un « triptyque langien » (p. 90). Mais Bourget s'y entend pour évoquer l'ensemble de l'œuvre et faire circuler les thèmes qu'il a élus dès la période allemande et dans le bref intermède français – qu'il revalorise au passage. *Metropolis*, film quelque peu renié par son auteur et considéré par les langiens comme le film qu'admirent « ceux qui n'aiment pas Lang » (Eisenschitz), s'avère ainsi central dans l'ensemble de l'ouvrage. De cette partie ou de cet aspect du

livre ressort cependant une interrogation : la cohérence de l'œuvre est construite par l'analyste dans ses plus infimes recoins (le décor de cabaret de *Mabuse der Spieler* par exemple relié aux expériences des cabarets viennois de l'adolescence), mais quelle place accorder dans un tel « dispositif » d'interprétation aux collaborateurs du cinéaste, aux décorateurs, aux opérateurs et à sa scénariste d'épouse, von Harbou ? Seraient-ils tous au service des fantasmes du metteur en scène ? La seconde partie du livre, sans quitter les films, ne les appréhende plus dans la même perspective en examinant le dossier des positions politiques de Lang. Le front principal est ici la figure d'anti-nazi et de juif que s'est fabriquée Lang à partir de 1940 aux États-Unis. Bourget confirme qu'on ne trouve trace ni de l'une ni de l'autre dans les années 1930 et que les « lectures » des films d'avant 1933 comme autant d'actes de « résistance » relèvent de la projection des commentateurs, aidés il est vrai par le cinéaste qui a pris beaucoup de soin à instiller cette idée à travers interviews ou textes de présentation, corrigeant volontiers les journalistes qui lui soumettaient leurs articles. Comme l'écrit à plusieurs reprises Bourget, il n'y a sur ce point rien de bien répréhensible : Lang s'est montré plutôt prudent voire un peu opportuniste sans commettre d'actes ou de déclarations compromettantes. On retrouve d'ailleurs la même configuration au moment du maccarthysme où il relativise ses positions anti-nazies et peut-être se montre complaisant à l'endroit du FBI. Toutes ces ambivalences se retrouvent dans les films, mais, peut-on dire, elles les enrichissent. Les troubles tentations de « meurtre » du cinéaste (que le barbier de *Fury* exprime bien, rasoir sur la glotte de son client : la frontière est ténue...) et ses contradictions idéologiques rendent ses films complexes, poreux aux discours sociaux ambiants (la part « documentaire » à laquelle il tient) moins discours que symptômes.

- 6 **Erik Bullot, *Renversement 1. Notes sur le cinéma***, Paris, Paris-Expérimental, 2009, 165 p.

Le cinéaste et critique Erik Bullot réunit dans ce premier volume des articles publiés dans des revues comme *Cinergon*, *Vertigo*, *Cinéma 0*, *Trafic* ou dans les programmes de *pointligneplan*. Pourquoi « renversement » ? Selon l'auteur, le cinéma migrant pour une part du côté de l'exposition et des écrans domestiques ou individuels est l'objet d'une transformation qu'on peut interpréter comme son « renversement » (comme on renverse une statue de son socle pour abolir un règne ou un système politique) ou comme une « inversion » de ses propres éléments en vue de sa relève. Poursuivant cette idée d'inversion ou de renversement, Bullot retrace une histoire du cinéma où Keaton et Michael Snow, Eisenstein et Kenneth Anger se croisent, Jean-Claude Rousseau suit Oliveira, Chaplin jouxte Godard, etc., à partir de « détails » souvent dont il tire le fil et déroule l'écheveau (l'image revient à propos de *City Light* à deux reprises) jusqu'à de surprenantes découvertes : l'idéogramme de Pound et la logique inversée keatonienne, le montage virtuel, mental, le cinéma « post-mortem » dont Lynch est l'emblème mais qu'on retrouve chez Nolan, van der Keuken. De la part d'un cinéaste souvent rapproché de l'Oulipo, attaché à la logique, fût-elle diagonale, d'un principe posé au départ, ces réflexions sur la poétique du film tendent à valoriser une part immatérielle, hypothétique de la pratique filmique qui survit à l'obsolescence des machines et des dispositifs ou les voit revenir au titre de « fantômes » dans les nouveaux outils qui leur succèdent.

- 7 **Noël Burch, Geneviève Sellier, *le Cinéma au prisme des rapports de sexe***, Paris, Vrin, 2009, 128 p.

Le cinéma participe à la construction des normes sexuées – il fabrique le genre. Au

cinéma « la différence sexuelle est primo-structurante ». Voir compte rendu dans ce numéro.

- 8 **Roberto Chiesi, Fabio Ferzetti** (a cura di), *I magliari di Francesco Rosi*, Edizioni Cineteca di Bologna, 2009, 96 p.

Ce petit volume est le premier d'une série destinée à revisiter l'histoire du cinéma italien dans le cadre d'un projet ambitieux : « 100 + 1. Cento film e un paese, l'Italia ».

- 9 **Jean-Louis Comolli**, *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009, 245 p.

Livre de combat contre « la sainte alliance du spectacle et de la marchandise » dans laquelle le capital a trouvé « l'arme absolue de sa domination : les images et les sons mêlés ». Il s'agit aujourd'hui non seulement de faire servir la marchandise par le spectacle, le spectacle en est devenu « la forme suprême ». Comolli appelle donc à se battre contre cette domination afin de « sauver et tenir quelque chose de la dimension humaine de l'homme » : « il nous revient, écrit-il, de défaire maille à maille cette domination, de la trouser de hors-champ, l'ébrécher d'intervalles », il faut produire un « spectateur critique ». Ce programme rappelle celui des théoriciens et artistes engagés des années 1930-1950 (Brecht avant tout) avec ce déplacement exprimé via la question du « je sais bien mais quand même » : « la place du spectateur est la place du jeu. Il ne s'agit pas de savoir, il s'agit de ne pas savoir. » (p. 120). La condamnation de la marchandisation rappelle l'École de Francfort (comme chez Stiegler à qui se réfère parfois l'auteur) et flirte avec Debord sans se rallier à sa négation du cinéma. L'autre moitié du volume est dévolue à la réédition telle quelle de la suite d'articles que Comolli avait livré en feuillets dans *les Cahiers du cinéma* en 1971-1972 et laissée interrompue, « Technique et idéologie ». L'importance de cet ensemble pour la révision des certitudes esthétiques et historiques en matière de cinéma n'est plus à souligner. La « nouvelle histoire du cinéma » lui est redevable d'un branle initial. À le relire aujourd'hui, on observe qu'outre Jean-Patrick Lebel – qui avait eu l'impudence de critiquer la revendication matérialiste de *Cinéthique* –, les interlocuteurs privilégiés de Comolli sont Bazin et Mitry où il puise l'essentiel des idéologèmes qui motivent sa réflexion critique. La brèche alors ouverte ayant été recouverte, il est donc salutaire de livrer à nouveau aux lecteurs cette série d'articles qui appartient à l'histoire de la théorie du cinéma et à son historiographie.

- 10 **Adriano D'Aloia** (dir.), **Rudolf Arnheim**, *I baffi di Charlot. Scritti italiani sul cinema 1932-1938*, Turin, Kaplan, 2009, 398 p.

Ce volume inaugure brillamment une nouvelle collection « Archivi della storia del cinema in Italia ». Né à Berlin en 1904, spécialiste de la psychologie de l'art, Arnheim est d'abord critique cinématographique et essayiste (*Film als Kunst*, 1932). Il séjourne en Italie de 1933 à 1939 avant de se fixer aux États-Unis où il est mort en 2007. Pendant son séjour à Rome, il participe à un projet qui ne verra jamais le jour, une encyclopédie du cinéma préparée par l'Institut International pour la Cinématographie Éducative ; il donne aussi de nombreux textes à des revues italiennes – ceux reproduits ici –, notamment à *Intercine* et à *Cinema*. Il publie en 1937 *La radio cerca la sua forma*. Introduit par des analyses de D'Aloia et de Leonardo Quaresima, le volume ouvre un immense chantier.

- 11 **Luciano De Giusti** (dir.), **Giacomo Gentilomo**, *cineasta popolare*, Turin, Kaplan, 2008, 184 p.

En marge des auteurs consacrés, Gentilomo, dans une carrière qui va de 1940 à 1964, a

participé par ses films populaires à la saison la plus créatrice du cinéma italien. Utile mise au point sur un cinéaste injustement négligé.

- 12 **Yannick Dehée, Christian-Marc Bosséno (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français. Des origines à nos jours***, Préface de Christine Masson, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2009, 900 p.

Deuxième édition mise à jour d'un ouvrage publié en 2004 qui vise à concilier le « beau livre » et l'érudition pour définir et décrire « le cinéma populaire français » en évitant les écueils du « populisme » et de la « condescendance intellectuelle ». Ce cinéma, « frange de la production cinématographique qui a durablement rencontré le succès sur plusieurs supports d'exploitation (salles, video, télévision, dvd, produits dérivés...) » est ainsi envisagé comme un système « certes divers, changeant, contradictoire parfois, mais un système avec sa grande stabilité de thèmes, et personnages récurrents, de producteurs, scénaristes, médiateurs, etc. » (introduction, p. 10). On trouve donc dans les composants de ce système des thèmes (milieu, paillardise, paysan, ouvrier, patron, voiture), des acteurs (Musidora, Gabin, Morlay, Lahaie, Paradis), des familles d'acteurs (Seigner, Lafont, Gélina), des réalisateurs (Perret, Truffaut), des scénaristes (Jeanson, Carrière), des décorateurs (Trauner), des producteurs (Pathé, Toscan du Plantier) des films (*Paris qui dort*, *les Enfants du Paradis*, *Paris brûle-t-il ?*, *la Traversée de Paris*), des genres (mélodrame, *serial*, pornographie, opérette), des personnages (Jeanne d'Arc, Monte Christo, Arsène Lupin, OSS 117), des périodes historiques (Occupation, Indochine) des mouvements (Nouvelle Vague), des quartiers (Montparnasse), des revues (*Mon Ciné*), des critiques (Lo Duca), des personnalités (Greven), des salles (Gaumont Palace)... On pourrait discuter à l'infini des choix opérés (pourquoi Epstein n'apparaît-il pas qui a signé un *serial* avec *Macaire* et des mélodrames pour Pathé-Consortium et Albatros ? [il est d'ailleurs mentionné comme appartenant au « cinéma populaire » dans la notice « mélodrame »]; pourquoi une page pour Grémillon « cinéaste maudit » rencontrant des « échecs commerciaux » ? Pourquoi pas d'entrée « Algérie » ?, etc.). Et on pourrait relever nombre d'imprécisions ou d'erreurs qui n'ont pas été corrigées depuis 2004 (la notice Mosjoukine [signée S.P.] en comporte, à elle seule, une série impressionnante : la troupe d'Ermolieff, « Révolution oblige », « quitte la Russie » puis « réalise plusieurs films en Crimée » [ukrainienne depuis 1954 seulement], « avant d'être accueillie par Georges Méliès dans ses studios de Montreuil » ! Plus loin L'Herbier est crédité d'avoir fait « habilement passer [Mosjoukine] au comique » avec *les Ombres qui passent...* [de Volkoff]). Il vaut mieux se demander si l'entreprise telle qu'elle se définit est « tenable » : d'une part peut-on distinguer dans la production cinématographique un cinéma « populaire » et d'autre part selon quels critères ? Sur le premier point ce sont Burch et Sellier qui pourraient être appelés à la rescousse, car ils évoquent dans leur dernier livre (voir *supra*) les deux « pôles socioculturels [qui] structurent la production et la consommation des films : le cinéma d'auteur et le cinéma de genre. D'un côté la légitimité culturelle, de l'autre le box-office. D'un côté la culture d'élite, de l'autre la culture de masse » (p. 11). Ils évoquent en outre la plus grande richesse et complexité de la pratique spectatorielle « ordinaire » par rapport à celle des cinéphiles (voir sur ce dernier point les travaux de Montebello et d'Emmanuel Ethis [ci-dessous]). Mais de la plupart des auteurs qui contribuent à ce dictionnaire on peut dire qu'ils adoptent un point de vue cinéphilique sur un objet donné comme « populaire ». Cela passe le plus souvent par l'élection d'un « auteur » exerçant dans le « genre » populaire (sans qu'on sache très bien quels critères servent à inclure ou exclure les films, acteurs, réalisateurs, etc. de ce secteur)

mais aussi, parfois, par la mise en œuvre dans l'expression – et la pensée – de cette *condescendance intellectuelle* et de ce *populisme* (envers et endroit d'une même attitude) qu'il s'agissait d'éviter. La notice concernant Mac Orlan [signée LBi] est à cet égard exemplaire : c'est un exercice de style à la San Antonio (voir le résumé de *l'Inhumaine* avec des formules comme : « Georgette Leblanc la frangine du papa d'Arsène Lupin »), où l'on multiplie les formules censées faire mouche sur le mode Jeanson-Audiard (c'est « du Mac Orlan pur malt » ou « Michèle Morgan a beau remplacer les circonvolutions poitrinales d'Anabella par un jeu oculaire inspiré du serpent Kaa »...). Ce sont à la vérité les thèmes et les personnages récurrents qui sont de nature à faire comprendre ce « système » plus que les réalisateurs qui le servent et l'examen doit alors porter sur le long terme. Quand c'est le cas, via les *remakes*, c'est alors éclairant. D'autre part, c'est l'examen des conditions de production, d'exploitation et de réception publique et critique des films qui permet de cerner la nature de cette « popularité ». Mais à cet égard on reste inégalement satisfait par des notices de tonalités très différentes et qui parfois se moquent totalement de tenir compte de cet aspect. La réception et les mesures d'audience (sinon dans un tableau final classant les films depuis 1945 en fonction de leurs recettes) tiennent ainsi une place nettement insuffisante. La notice concernant *la Marseillaise* [signée P.V.] est l'exemple caricatural de cette faiblesse, c'est une ode au film, un péan de considérations stylistiques appréciatives sans une once d'information factuelle sur la manière dont ce film fut conçu, réalisé et accueilli !

- 13 **Alexandre Dériabine, Valéry Fomine et alii, *Letopis' rossijskogo kino. 1946-1965*** [Chronologie du cinéma russe], Moscou, Kanon+, 2010, 693 p.

Il s'agit du troisième tome de la série qui, à partir de l'ancienne chronologie *Sovetskoe kino v datax i faktax* [*le Cinéma soviétique en dates et en faits*], livre les faits marquants de l'histoire politique, institutionnelle, industrielle, esthétique et, bien qu'à un moindre niveau, économique. Cette période qui mène de la première année de paix à la fin du Dégel est sans doute celle pour laquelle le renouvellement des connaissances est le plus fondamental. Il faut dire que cette période était aussi la moins bien connue. Le nombre de faits nouveaux concernant tant la production que son contrôle et l'organisation de la distribution, est impressionnant. Les principaux fonds dépouillés ont été ceux du Fonds 17, op. 125 du RGASPI (Agitprop du Parti) et le fonds 2456 du RGALI (Comité du cinéma). Mais bon nombre d'autres archives ont été consultés (RGANI, Archives présidentielles, GARF, CAODM, ainsi que ceux du Musée du cinéma), sans parler des autres sources et publications récentes (russes, uniquement). Le résultat fournit une base de travail et des repères indispensables pour quiconque désormais engagera une recherche sur le cinéma soviétique du second stalinisme à la fin du Dégel. On ne s'arrêtera ici que sur la période dite traditionnellement du « malokartin'e », qui vit la production soviétique plonger gravement (pour atteindre le chiffre de 9 longs métrages de fiction en 1951). La simple chronologie des faits présentés ici montre à quel point le manque de production soviétique fut compensé par la distribution des films « trophées » saisis en Allemagne par l'Armée rouge (le volume abonde en extraits de documents concernant cet épisode : échanges de correspondances, propositions de listes de titres soumises au Comité Central, recommandation sur les coupes nécessaires, résultats chiffrés de l'exploitation...). Ces documents montrent clairement que le premier objectif de cette distribution était de « remplir le plan financier », autrement dit de remplir les caisses du Ministère de la Cinématographie. Mais cette période fut aussi celle de la « lutte contre les cosmopolites » (nom officiel de la campagne antisémite de la fin des années 1940), et enfin celle d'un contrôle de plus en plus tatillon visant notamment à expurger

les films de toutes les images d'« ennemis du peuple ». Sur ces différents sujets, l'ouvrage fournit une multitude de renseignements, de pistes et de citations croustillantes : ainsi après avoir à la lettre suivi les demandes du Ministère du Cinéma et avoir visionné avec les membres du Comité central du Parti local un film remanié, le directeur de l'unité de distribution de Carélie fait part de ses soucis dans une missive adressée à sa direction moscovite : « En raison de la coupure d'un grand nombre de plans, le film [*la République Carélo-finnoise*] a complètement perdu son unité narrative et certains passages sont devenus pratiquement incompréhensibles. [...] En conséquence nous considérons que le film doit être retiré de la distribution. Les plans supprimés seront joints par envoi séparé. » (entrée du 26 février 1950, pp. 146-147). On notera toutefois que la politique antisémite qui atteint en 1949 une phase particulièrement virulente dans les milieux cinématographiques, est présentée dans cet ouvrage de manière assez atténuée. Les interventions extrêmement violentes de certains cinéastes (dont Poudovkine) contre les critiques et cinéastes juifs (Trauberg, Bleiman, Otten, Youtkevitch...) sont ici données comme « émotionnelles » (p. 113). D'une manière générale, le choix des documents opéré livre une vision relativement « soft » de cette très sombre page de l'histoire du cinéma soviétique. Cette période encore mal connue et apparemment très contradictoire demande encore à être étudiée en détail : l'ouvrage fourmille de pistes qu'il engage à investiguer différemment.

- 14 **Sébastien Denis, le Cinéma et la guerre d'Algérie. La propagande à l'écran (1945-1962)**, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2009, 480 p.

Issu d'une thèse soutenue à l'Université de Paris I, le livre de Sébastien Denis est une remarquable analyse des courts métrages produits par les différents ministères et le Gouvernement général de l'Algérie pour mettre en valeur l'action économique et sociale déployée par la France dans les trois départements du Maghreb. À l'ouvrage est joint un DVD qui comporte quatre heures d'archives cinématographiques.

- 15 **Hervé Dumont, l'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations**, Préface de Jean Tulard, Paris-Lausanne, Nouveau monde Éditions-Cinémathèque suisse, 2009, 648 p.

Voir compte rendu dans ce numéro.

- 16 **Vittorio Giacci, Carlo Lizzani**, Milan, Il Castoro cinema, 2009, 208 p.

Dans la célèbre collection de monographies, l'ouvrage rend compte d'une carrière commencée en 1951 avec *Achtung ! Banditi* et provisoirement bornée par *Hotel Meina* (2007), soit près de 40 films. Propos, analyse critique, filmographie et bibliographie détaillées.

- 17 **Jean A. Gili (dir.), Federico Fellini**, Paris, Éditions Scope, 2009, 368 p.

Dans une collection conçue comme la reprise en volume des textes publiés par *Positif* et dans laquelle on trouve aussi Wong Kar Wai, Woody Allen, Tim Burton, David Cronenberg, Luis Buñuel, l'ouvrage consacré à Fellini propose les critiques, les études générales, les entretiens, les textes du cinéastes, les témoignages des collaborateurs parus depuis les années cinquante dans une revue qui a suivi avec une attention soutenue la carrière de l'auteur. À propos de Fellini, signalons aussi le catalogue de l'exposition présentée au Musée du Jeu de Paume (Éditions Anabet), l'ouvrage collectif coordonné par Jean-Max Méjean (Éditions de la Transparence) et le synthétique Découvertes Gallimard signé J. A. Gili.

- 18 **Anne Goliot-Lété, Francis Vanoye, Précis d'analyse filmique**, Paris, Armand Colin, 2009, 128 p.

Deuxième édition d'un petit livre paru en 1992 qui vise à « donner le goût de l'analyse des films » sans fixer « un cadre rigide ou établir une "grille" standard » mais à « donner des repères ». Un compendium commode des théories et modèles français en la matière (pas une seule référence étrangère).

- 19 **Jacques Gubler, Luca Ortelli, François Bovier, Véronique Goël, Olivier Lugon, *l'Architecture du cinéma. Hans Schmidt, architecte/Agbar***, Genève, Metis Press, 2009, 126 p.+ dvd

Le point de départ de ce livre-dvd, ce sont deux films de la réalisatrice helvétique Véronique Goël ayant trait l'un et l'autre à l'architecture. Deux spécialistes de l'architecture présentent et analysent l'œuvre et l'itinéraire de Hans Schmidt auquel est consacré le premier film. Cet architecte bâlois (1893-1972) anima de 1924 à 1928 une revue théorique, ABC, à laquelle collaborèrent El Lissitzky, Hannes Meyer et d'autres, influencés par l'avant-garde politique et esthétique soviétique (Tatline, Vesnine, les Vkhoutemas), dénonçant le « culte bourgeois et humaniste de l'esthétique » de Le Corbusier ou Mies van der Rohe. Frère de l'historien de l'art Georg Schmidt qui participa au Congrès de La Sarraz et fonda les Archives suisses du film pendant la guerre, il hébergea Vertov lors d'un passage en Suisse. Surtout connu pour ses constructions dans le domaine du logement social ou ouvrier, Hans Schmidt se rendit en URSS en 1930 avec Ernst May et plusieurs autres (dont le hollandais Mart Stam et l'autrichienne Margarete Schutte-Lihotzky) pour y développer sept années durant des pratiques de standardisation et de construction planifiée en particulier à Magnitogorsk. À son retour d'URSS, Schmidt retrouve la Suisse et une inertie qui lui laisse peu d'occasions de construire. En 1955, pendant la « Guerre froide », il part travailler en RDA où il devient responsable de l'Institut pour la « typisation » mais ne construit guère là non plus. Pour lui, avec une indéniable continuité, l'architecture n'est pas de l'art, ne relève pas de l'esthétique (proximité avec Adolf Loos) mais de questions techniques, d'une logique fonctionnaliste et a tout à gagner à être basée sur des structures modulaires simples, combinables. Son concept majeur est celui d'espace. Le dvd comporte en annexe un document assez simple mais qui est peut-être le plus frappant de l'ensemble, un entretien avec Margarete Schutte-Lihotzky qui évoque les circonstances du séjour en URSS et les problèmes très concrets que rencontrèrent les architectes modernistes qu'ils étaient dans un pays manquant d'acier, sans industrie du verre, où les transports étaient embryonnaires, etc., où, par conséquent, un certain nombre de « valeurs » modernes étaient inapplicables (baies vitrées, structures métalliques). Le second film, *Agbar*, est une série de quatre plans sur la tour ovoïde que Jean Nouvel a édifiée à Barcelone comme « symbole » du renouveau de cette ville voulant s'ouvrir au marché du tourisme européen en tournant le dos à son passé industriel et artisanal (la pêche). François Bovier le commente d'un point de vue cinématographique et le replace dans l'ensemble de la démarche esthétique de Goël. Enfin, Olivier Lugon interroge la cinéaste sur son parcours et ses partis pris.

- 20 **Mario Guidorizzi, *Cinema italiano d'autore. I parte : 1930-1965, II parte : 1966-2001***, Vérone, Cierre Edizioni, 2006-2008, 272 p. et 180 p.

À travers l'analyse d'un choix de films, l'auteur – dans une perspective spiritualiste – parcourt l'histoire du cinéma italien en essayant d'en dégager les principales lignes de force.

- 21 **Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics***, Paris, Armand Colin, 2009, 128 p.

2^e édition de cet ouvrage paru en 2005 qui entend partir « des pratiques effectives » des spectateurs pour montrer « comment la sociologie peut être mobilisée pour comprendre, en tant que fait social, le cinéma et ses publics » (p. 7). On retrouve donc ici sur un plan programmatique ce que le *Dictionnaire du cinéma populaire* veut mettre en œuvre sur un objet concret. Quatre thèmes sont envisagés ici : ce qui fait du cinéma un « art populaire » ; la salle de cinéma et son histoire ; la projection cinématographique (« comment les films nous parlent ») ; et enfin les différentes modalités de la réception des films. Au gré de ces quatre « entrées », ce petit livre offre ainsi une synthèse de la plupart des approches de type sociologique qui ont pu être développées sur le cinéma depuis les années 1930 ainsi que les débats entre les différentes positions des auteurs (Kracauer, Adorno-Horkheimer, Friedmann-Morin – on met en évidence une contradiction Morin/Bazin dont il est rarement question –, Sorlin, Jarvis, Dyer, etc.). Ce sont évidemment les constats et les interprétations appuyés sur des enquêtes, des sondages, des mesures d'audience, etc., qui sont les plus intéressants car la « théorie » du cinéma ne manque pas de considérations qui ne s'autorisent que des jugements de leurs auteurs. L'auteur s'y réfère autant que faire se peut mais parfois s'appuie sur des affirmations purement théoriques. *A contrario* on est un peu étonné de le voir raisonner, pour définir ce qu'est un « succès » au *box-office*, à partir d'un tableau des trente plus grands succès sur le marché français entre 1945 et 2009 pour conclure à la domination des films américains sans relever la part écrasante qu'occupent les dessins animés dans ce palmarès et donc la part du public très enfantin et familial, celle ensuite des films pour enfants de dix ans et plus (20 000 *lieues sous les mers*, *Sous le plus grand chapiteau du monde*) qui distord forcément la comparaison avec des films pour adultes seulement.

- 22 **Olivier Hadouchi, *Kinji Fukasaku : un cinéaste critique dans le chaos du XX^e siècle***, préface d'Antoine Coppola, Paris, L'Harmattan, 2009, 183 p.

Remaniement d'un DEA soutenu à Paris 1, cet ouvrage de Hadouchi est la première monographie consacrée à Kinji Fukasaku (1930-2003) en dehors du Japon. Cela en dépit de l'accessibilité assez grande de son œuvre par le dvd, en dépit aussi de la reconnaissance dont il a fait l'objet de la part de réalisateurs comme Peckinpah, Penn, Friedkin ou Tarantino. Ce cinéaste qui a décidé de sa carrière après avoir vu des films de Renoir, Wajda ou Godard se confrontant « avec la dure réalité », est l'auteur d'un premier long métrage en 1961 (plusieurs titres en français dont *Du Riffifi chez les truands...*), de nombreux autres films à la Toei, la Shochiku et quelques autres et il participe à des coproductions internationales dont *Tora! Tora! Tora!* coordonné par Fleischer. Le cinéma japonais est alors dominé par les majors pratiquant le cinéma de genres et, depuis la levée, en 1951, de l'interdiction américaine sur les films historiques (comme *les 47 ronins* interdits à la scène comme à l'écran), les films de samouraïs dont les *yakuza* [gansters, voyous], qui deviennent dominants dans les années 1960 sont une variante. C'est dans ce genre que Fukasaku va s'investir, infléchissant le genre du côté d'un « polar » japonais où la violence est particulièrement forte. L'auteur développe plusieurs hypothèses interprétatives notamment celle d'une « irradiation » et « contamination » de l'esthétique fukasakienne par l'événement « Bombe atomique ». Il envisage ensuite « l'écriture de l'histoire comme topologie d'un champ de bataille » puis s'attache à analyser ses films sur le plan de l'énonciation (« Qui parle ? », le discours indirect libre permettant un discours essayiste).

- 23 **Viktor M. Korotkij, *Operatory i režissery russkogo igrovogo kino. 1897-1921. Biofil'mograficheskij spravochnik*** [Opérateurs et réalisateurs du cinéma de fiction russe, 1897-1921. Dictionnaire biofilmographique], Moscou, Institut de recherche du cinéma,

2009, 430 p.

Ce volume se situe dans une longue tradition russe et soviétique de travaux de compilation factographique, dont on ne souligne jamais assez le caractère indispensable comme outils pour la recherche. Pour cet ouvrage, l'auteur a repris les données des filmographies fondamentales établies par Vyshnevskij (*Xudozhestvennyye fil'my dorevoljucionnoj Rossii*, Moscou, 1945, qui couvre la période 1907-1917, puis de son catalogue des films produits par des entreprises privées (1917-1920) intégré dans le 3^e tome du Catalogue du Gosfilmofond, édité en 1961) qu'il a réordonnées par noms de réalisateurs et d'opérateurs. Surtout, ces données ont été complétées par un scrupuleux dépouillement des informations contenues dans près de 200 sources, principalement souvenirs, travaux d'érudition et articles parus essentiellement depuis les années 1960 (période du Dégel qui correspond à la première redécouverte du cinéma tsariste). Si l'auteur n'est pas retourné à la presse corporative (déjà très bien dépouillée par Vyshnevski), n'a pas fait appel à des fonds d'archives, et se borne aux sources en russe, le résultat obtenu marquera néanmoins une étape dans la connaissance du cinéma « joué » jusqu'à l'affirmation de la cinématographie soviétique. Chaque notice fait état non seulement des connaissances avérées, mais présente les éventuelles divergences des sources (d'attribution ou de datation), fournit pour chaque personnalité des résumés de la carrière, y compris en dehors du cinéma (photographie, théâtre, distribution, journalisme...), ou dans le cinéma « non joué » (actualités, documentaires, films éducatifs...). Tout en reprenant tels quelles sans les discuter ces catégorisations parfois problématiques, Korotkij met à la disposition des spécialistes un nouvel ouvrage de référence, dont la lecture est égayée de nombreuses citations. Le système de renvois et la présentation des filmographies rendent son usage particulièrement pratique.

- 24 **Georges Sadoul, *Portes. Superbe roman populaire illustré et inédit. Un cahier de collages surréalistes***, Paris, Textuel, 2009, 95 p.

Clément Chéroux et Valérie Vignaux éditent un inédit inattendu de Georges Sadoul, un cahier de collages et de textes parodiant les romans-feuilletons, écrit en 1925, confectionné à un seul exemplaire et remis à son dédicataire, André Thirion – qui le vendit dans les années 1980 au Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis. À la vue de tous, il attendait depuis lors qu'on le découvre. Sadoul et Thirion, tous deux nancéens, animaient dans leur ville natale un Comité Nancy-Paris (créé en 1923 avec d'autres complices) dont le but était d'inviter des artistes et intellectuels à des conférences (tels Pierre Mac Orlan, Jean Epstein, Darius Milhaud, Amédée Ozenfant, André Lhote, Charles Dullin...) et d'organiser une exposition d'art contemporain qui fait éclater le groupe pour des raisons idéologiques (sur la « jeunesse nancéenne » de Sadoul et ses démêlés avec Canudo, voir Pierre Durteste dans *1895*, n°44, 2004). Incorporé à l'armée en novembre 1924, Sadoul est en banlieue parisienne, puis à Paris. Il a alors rencontré le surréalisme par le biais du *Manifeste* de Breton et de *la Révolution surréaliste*. Préparant l'exposition d'art de Nancy, il fréquente les galeries et les artistes et fait, en décembre 1925, la connaissance d'Aragon qui l'introduit dans le groupe. C'est dans ce contexte qu'il confectionne ce cahier dont les éditeurs de la présente publication disent que « de toutes les activités surréalistes de Georges Sadoul, la plus remarquable restera sans doute la réalisation d[e] ce] recueil de collages et d'écriture automatique » (p. 91). C'est un paradoxe car la participation active de Sadoul au groupe se développera après (signature de manifestes – « Hands Off Love », prenant la défense de Chaplin poursuivi par la justice pour « perversion sexuelle » –, articles dans *la Révolution surréaliste* et *le Surréalisme au service de la révolution*, chahuts – Ballets russes, *la Coquille et le clergyman* –,

actions anticléricales et antimilitaristes). L'ensemble comporte 28 pages de collages, photos et phrases tirés majoritairement de journaux (publicités, slogans, titres, etc.), parfois assortis de dessins à la plume tracés d'un seul tenant, « à la Cocteau », d'objets collés (tickets de métro ou de train, morceau d'amorce de pellicule photo) et mêlés d'un texte autographe développant une intrigue feuilletonesque et farfelue. Le collage a alors ses lettres de noblesse – depuis Picasso et Braque puis les dadaïstes et les constructivistes allemands et russes –, c'est devenu une « technique » sinon comme une autre, du moins reconnue. Il a désormais des prolongements assez différents dans le photomontage politique, en particulier avec Heartfield qui compose les « unes » du journal illustré communiste allemand l'AIZ (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*) depuis 1924. Sadoul – qui qualifie Thirion sur la première page d'« ingénieur, poète et bolchévik » et se qualifie lui-même de « télégraphiste de la Tour Eiffel » – paraît tirer de ce côté-là dans ce cahier, du moins dans les images et collages typographiques. En effet, on est frappé de constater combien chaque page est construite sur un parti pris de symétrie ou de composition plutôt statique (figures dédoublées ou personnage central, ligne médiane, etc.) qui conduit à penser que le mot de « portes » n'a rien de fantaisiste mais désigne une manière d'affiche ou de « une », joue le rôle d'une entrée, d'un porche ou d'un fronton. Le roman s'apparente, lui, à la « dérive » automatique et les éditeurs lui donnent une dimension autobiographique (une déconvenue amoureuse) qui justifie l'expression de « photomontage désespéré ». Cette belle et modeste édition (aucun « tapage », pas de papier glacé) reproduit l'intégralité du cahier au format original, le décrypte ensuite en transcrivant le texte manuscrit et elle est assortie d'une introduction de Sylvie Gonzalez, directrice du musée de Saint-Denis et de Dominique Rabourdin, qui a cédé pour André Thirion, le document au Musée, et un texte final des deux directeurs.

- 25 **Daigo Nakamura, Tamaki Tsuchida (dir.), *Against Cinema : Guy Debord Retrospective***, Tokyo, Yamagata International Documentary Film Festival/L'Institut franco-japonais de Tokyo, 2009, 64 p.

Catalogue (en japonais et en anglais) de la rétrospective Debord organisé par le festival de Yamagata dont la couverture est constituée d'une feuille de papier de verre, rendant l'ouvrage difficile ou dangereux à manipuler et à ranger dans une bibliothèque... Beaucoup de textes de Debord ou anonymes publiés dans l'*Internationale situationniste* (comme « le cinéma après Resnais »), de lettres où il est question de cinéma sont repris ici dans les deux langues du catalogue ainsi qu'une filmographie. Quelques essais, enfin, analysent la place de Debord dans le monde du film, dus à Makoto Kinoshita, Alice Debord, Hideaki Tazaki, François Albera et Olivier Assayas.

- 26 **Antonio Somaini (dir.), *Il Luogo dello Spettatore. Forme dello sguardo nella cultura dell'immagini***, Minano, Vita & Pensiero, 2005, 366 p.

Un ensemble extrêmement stimulant de textes venant d'horizons divers de la recherche (histoire de l'art, philosophie, sociologie, poétique et rhétorique, musicologie...) autour de la question du spectateur. « Que signifie être un spectateur ? » est la question initiale qui se développe d'un auteur à l'autre sur un axe généalogique propre à cerner la genèse des formes de la « spettatorialità » (spectatorialité ? spectature ?) qui caractérise la culture visuelle contemporaine. L'histoire des images est en effet dans cette optique inséparable d'une histoire des « modes de voir » au croisement de la science, de la philosophie et de l'art. En particulier les notions de distance (que le dispositif perspectif postule) et de passivité, souvent associées à l'état de spectateur, sont interrogées. Signalons la contribution du directeur du volume

consacrée à « L'image perspectiviste et la distance du spectateur » et une étude de Jonathan Crary sur « Géricault, le panorama et les lieux de la réalité dans le premier XIX^e siècle » des plus suggestives pour ceux qui réfléchissent à la généalogie des images spectaculaires que le cinéma va généraliser à la fin du siècle. L'exposition londonienne de la toile monumentale donnait au *Radeau* un statut qui la fait sortir du musée et de la peinture.

- 27 **Juan-Gabriel Tharrats, *Segundo de Chomon. Un pionnier méconnu du cinéma européen***, Paris, L'Harmattan, 2009, 330 p.

Traduction française d'un ouvrage paru en Espagne en 1988. Spécialiste des trucages (notamment par pixilation), Segundo de Chomon collabora à de très nombreuses bandes et réalisa des films à trucs pour Pathé et l'Itala Film. À Turin, il permit notamment à André Deed de réaliser quelques-unes de ses bandes les plus inventives ; il fut aussi associé au tournage de *Cabiria* de Pastrone.

- 28 **Valérie Vignaux, *Casque d'or de Jacques Becker***, Paris, Atlande, 2009, 154 p.

Le choix de *Casque d'or* au programme de l'agrégation de Lettres amène quelques éditeurs à publier des ouvrages sur le cinéaste et sur le film. Valérie Vignaux, qui avait soutenu une thèse sur Becker, revient donc ici à ce sujet qu'elle connaît bien en se focalisant sur un seul de ses films. Or c'est un film « fondamental », « charnière » qui constitua un « tournant » dans la filmographie de Becker « car s'y trouvent renfermées les principales caractéristiques esthétiques mais aussi morales de l'œuvre » écrit l'auteur. Dès lors, analyser en « gros plan » *Casque d'or*, c'est analyser l'œuvre entière et plus encore car, écrit encore Vignaux, « sa production et sa réception s'avèrent exemplaires » pour « la compréhension du cinéma français des années 1950 », période, on le sait, méconnue à force de simplifications polémiques et de formules du prêt-à-penser « cinéphile ». Enfin, ce film qui s'inspire d'un fait divers 1900, qui semble évoquer la « Belle Époque » (comme plus d'un dans cette décennie : René Clair, Jean Renoir, retour des États-Unis) retrace en fait une autre Belle Époque, la « belle époque » de militant, « passée par Becker aux côtés de Jean Renoir » (: dans *Casque d'or*, il travaille avec des acteurs « front populaire » et multiplie les renvois à ce moment). « Ainsi *Casque d'or* est un film d'histoire » à ces trois sens du terme : celle du cinéaste, celle de son œuvre et celle du cinéma français ». C'est sur ces prémisses que ce petit ouvrage très bien ordonné, propre à un usage pédagogique, comportant des sections intitulées « repères », « problématiques » et des annexes (propos de Becker, plan de financement du film, synopsis, etc.), une bibliographie et un glossaire, développe une série de « thèses » sur le cinéma de Becker et sur les controverses au sein du cinéma français et de la critique, qui tournent autour de la notion de « réalisme social ». Que Bazin ait méconnu ce film est un indice de ce qu'on ait voulu en atténuer le sens en l'inscrivant dans un « réalisme psychologique » réducteur, voire (Bazin dans son « autocritique ») dans une perspective métaphysique. De part et d'autre on peut reconnaître à distance combien les « horizons d'attente » à gauche comme à droite, forment des obstacles à la réception d'un film qui opère une série de déplacements (d'époque mais aussi d'écriture) demeurant incompris. L'insuccès du film conduira le cinéaste à renoncer lui-même à la dimension politique de son film.

2. Revues

- 29 **Archives**, n° 101, novembre 2009, « Le fonds Georges & Roger Tréville » ; n° 102, décembre 2009, « Le fonds Max et Jacques Douy »
Après une assez longue interruption (le n° 100 dédié à Lo Duca date de novembre 2007), la petite revue de l'Institut Jean Vigo reparaît avec deux numéros qui présentent des fonds documentaires détenus par l'institution, le premier sur des comédiens père et fils, le second sur des décorateurs. Les deux livraisons, très utiles, fournissent des inventaires qui permettront aux chercheurs de s'orienter. Signalons à propos du premier fascicule que 1895 avait publié dans son n°14 de juin 1993 (pp. 76-95) un long article de Jacques Richard, « Les Tréville », qu'*Archives* semble ignorer.
- 30 **Bianco e Nero, rivista del Centro sperimentale di cinematografia**, n° 561-562, mai-décembre 2008
La prestigieuse revue italienne fondée en 1937 continue à offrir de passionnantes livraisons. Après le n° 559 presque entièrement consacré à Vittorio Cottafavi et le n° 560 à l'histoire du Centro sperimentale, école créée en 1935, le n° 561-562 présente un dossier sur les possibilités qu'offre le DVD de « revisiter » le cinéma.
- 31 **Quaderni del CSCI**, n° 5, 2009
La revue annuelle du cinéma italien, publiée en italien à Barcelone par Daniela Aronica, arrive à sa cinquième livraison. Essentiellement monographique, le volume de 288 pages est consacré à la Sicile : « Idea di un'isola. Viaggio nel cinema della e sulla Sicilia ». Coordonné par Emiliano Morreale, l'ensemble aborde une question centrale dans la culture italienne, l'identité régionale.
- 32 **Studies in Russian & Soviet Cinema**, vol. 3, n° 3, 2009
À nouveau une riche livraison de cette revue sans équivalent hors de la Russie, dirigée par Birgit Beumers. Elle publie quatre études dont trois consacrées à un film (deux à un film de Tarkovski – *L'Enfance d'Ivan* par Robert Efird et *Nostalghia* par Nariman Skakov, la troisième à *l'Arc de Iouri Kouznine*). L'étude de nature historique est due à Benjamin Raiklin. Elle est consacrée au Conseil artistique de Mosfilm et la fonction qu'a joué cet organisme constitué de réalisateurs dans le processus complexe de censure des films (modifications ou interdictions) durant les années 1939-1941 qui furent particulièrement difficiles. Coincé entre le parti – et à l'occasion les membres du Bureau politique et Staline lui-même – et le département de l'Agitation et de la Propagande auprès du Comité Central, ce groupe de cinéastes nullement homogène par ailleurs, servit de tampon et de modérateur autant que faire se pouvait. Cette étude vaut avant tout par la recherche qu'a menée son auteur dans les archives soviétiques et sa compilation des procès-verbaux de ces séances de discussion entre des réalisateurs comme Eisenstein, Ermmler, Romm, Matcheret, etc. Raiklin écrit en tête de son article qu'aucun chercheur n'a à ce jour étudié la place et les actions des travailleurs du film dans le processus de production. Pourtant la thèse et le livre qu'a publié Natacha Laurent, *l'Œil du Kremlin* porte précisément sur ce conseil artistique et le processus de censure dans lequel il est « pris », il est vrai dans la période suivante. Relevons enfin la part importante prise dans cette publication par les comptes rendus d'ouvrages (une trentaine de pages), section dont s'occupe Denise Youngblood.